

法政大学学術機関リポジトリ

HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

幻のワロニー：文学雑誌『ワロニー』における地域主義的企図の生成と展開(6)

著者	鈴木 智之
出版者	法政大学社会学部学会
雑誌名	社会志林
巻	54
号	3
ページ	21-54
発行年	2007-12
URL	http://hdl.handle.net/10114/1092

幻のワロニー

文学雑誌『ワロニー』における地域主義的企図の生成と展開 (6)

鈴木 智之

第5章 風景と同一性

私たちはここまで、文学制度論（J.デュボア）および場の理論（P.ブルデュー）に依拠しながら、『ワロニー』におけるサンボリスムと地域主義の関係を記述してきた。これを通じて確認されたのは、以下のような一連の事実である。

① フランス（語）文学圏の周縁（ベルギー／リエージュ）に拠点をおいて、文学場への台頭をはかろうとするワロンの若者たちが、先行する他誌との競合の中で正統性の承認を追求していく上で、サンボリスムと地域主義が、戦略的に取得可能な二つの立場として浮上してきたこと。

② その両者のあいだでの重心のバランスは、偶発的な出来事（あるフランスの雑誌の破産とその吸収）に左右されながらも、この時代のフランス（語）文学の「場の構造」と、雑誌の中心的な担い手たち、特にその主導者（A.モッケル）の保有する諸「資本」との関連によって条件づけられていたこと。

③ その中で、『ワロニー』はしだいに地域主義的色彩を弱め、フランスとベルギーのサンボリストが集結する場所という性格を強めていったこと。

④ この戦略的展開は『ワロニー』のオリジナルメンバーのあいだに緊張関係をもたらすものの、「地域の文学」を確立し主張していこうとする企ては完全に潰えてしまうわけではなく、雑誌の中で周辺化されながらも継続していったこと。

この認識をふまえて、ここから記述の焦点を移動させようと思う。以下では、主に表象論的な視点から、『ワロニー』がいかなる形で「地域」を語り、これを通じて「ワロンの文学」を実現しようとしていたのかを検討していく。

その際、私たちが論述の中心にすべきひとつの主題は、「ワロンの風景」にある。次章において確認されるように、この雑誌に掲載された数多くの「地域主義」的作品は、くりかえし「ワロニーに固有の、あるいは特徴的な風景」を語りだそうとしており、その「風景の創出」の営為が、彼らの地域主義的な企図の核心に結びついているように思われるからである。

しかし、文学・芸術表象を介して「風景が創出される」とはいかなる事態であるのか。そしてそれは、「地域の同一性」の感覚をどのような形で補完することになるのか。『ワロニー』に掲載されたテキストの読解に先だって、本章では若干の予備的考察を提示し、記述の基本的な視座を設定し

ておくことにしよう。

1. 風景の近代性^{モデルニテ}

(1) 文化的生産物としての風景

風景が、外在的自然として自足的に在るものではなく、これを知覚するまなざしや、これを語ろうとする行為との結びつきの上に成立する文化的生産物であることについては、すでに多くの論者による指摘がある。

例えば、哲学者 J. リッターは、ある講演の中で、「風景とは、感情と感覚をもって観照する者に対して、眺望の内で美的に現前するような自然のことである」(Ritter 1963=2002 : 201) と述べる。ここでのひとつの要点は、「観照する」という特異な態度なくして自然は風景としては現前しない、ということにある。

都市の手前に広がる野原や、「境界」として、「通商の道」として、「橋建設にとっての障害」として流れる川の流れが、それだけですでに「風景」であるわけではないし、山脈、羊飼いや隊商（や石油を捜し求める者たち）が行く大草原が、それだけですでに「風景」であるわけでもない。人間が、自らも自然の中にあろうとして、いかなる実用上の目的ももたずに、「自由」に享受しつつ観るという姿勢をとって向かい合う時に、初めて、それらのものは風景になる。(ibid.:201)

このように、人間が日常的な道具的連関の中で環境世界を見る時、そこにはまだ風景は生起しないのだとリッターは論じる。彼によれば、外在する自然が「利用の対象」ではなくなり、何ごとかの役に立つか否かという関心からもはずれ、それ自体において「偉大なもの、崇高なもの、美しいもの」としてまなざされる時、はじめて風景は生まれるのである。その意味で風景は、「感覚しつつ観照する人がさし向ける心の姿勢と結びつ」いており、「美的な媒介なしには消え失せてしまううつろいやすいあり方をしている」(ibid. : 202)。

風景が、これをまなざす人間の特異な姿勢、あるいは身構えのもとに現れるものであるという指摘は、歴史学者 A. コルバンが与えた次のような定義のうちにも見ることができる。

風景とは、必要とあらば感覚的な把握の及ばぬところで空間を読み解き、分析し、それを表象するひとつのやり方、そして美的評価に供するために風景を図式化し、さまざまな意味と情動を付与するひとつのやり方なのです。要するに風景とは解釈であり、空間を見つめる人間と不可分なのです。ですからここで、客観性などという概念は放棄しましょう。(Corbin et Lebrun, 2001=2002:10-11)

コルバンのこの概念規定は、凝縮された表現のうちに、「環境世界に対する視覚的な関係」が風景へと組織されていくために必要ないくつかの条件を指し示している。第一に、風景は「空間を読み解き、分析し、表象する」という行為を介して構成されるということ。第二に、その解釈は「感

覚的把握の及ばぬところ」にまで及んで対象を図式化していること。第三に、風景は「美的評価」の対象として提示されること。第四に、風景には「意味と情動」が付与されていること。この意味において、それは「客観的」な形で人間の外部に想定されるのではなく、常にその「空間を見つめる人間と不可分である」のだとコルバンは論じている。

こうした考え方は、すでにG.ジンメルによって提示されていた風景理解から程遠からぬところにあるように思われる。ジンメルは風景を、「自然から切りとられた一断片」でありながら「独立的な、固有の特性を与えられた」統一体として位置づけている。そして、風景を眺めるという行為は、「直接的に与えられた世界の混沌とした流動や無窮性から一片を切り離し、それを一個の統一として把握し形成する」という点において、「発生の瞬間における芸術作品」を意味しているのだという。また、この統一としての風景が成立するためには、自然が文字通りの物質的な断片としてではなく、「感情的統一」として、つまりはひとつの「気分」をともなって直観されねばならないとされる(Simmel 1913=1994, 木岡2007)。ここにも、外在的な自然に解釈がほどこされ、これが「芸術性」と固有の「感情」を帯びた統一体としてとらえ返されることによってはじめて、風景が出現するという考え方を見ることができる。すなわち「風景は自然である前に文化であり、木と水と岩に投影された想像力が構成する産物」(Shama 1995=2005:76)なのである。

(2) 歴史的生産物としての風景

そして、空間的世界へのこの特異なかかわり方は、時代を超えて普遍的なものではなく、歴史的な諸条件のもとに準備されたものであるということ、とりわけ「風景の誕生」と「近代の成立」とのあいだに深い結びつきがあるという認識もまた、多くの論者に共有されている。

感覚や知覚の変容をとらえようとする歴史学者や社会学者たちは、「風景」の成立に影響を与えたさまざまな要因を列举する。例えば、鉄道をはじめとする高速で長時間にわたる移動手段が、いかに遠景を觀賞するという態度をはぐくんでいったのか(Schuelbush 1979, Desportes 2005)。余暇時間を獲得した階級が実践しはじめた「観光旅行」という慣習が、いかにして外的な自然に対する新たな視線を組織していったのか(Urry 1990, 滝波 2005, 浜2006)。環境と身体の関係の規定する医学的な言説が、どのように景観への評価を変えていったのか(Corbin 2001)。みずからの領地を眺望しようとする政治的な支配者のまなざしが、どのように空間のとらえ方に影響していったのか(Corbin 2001)。発見された「非西欧世界」への「コロニアル」な想像力が、どれほどエキゾチックな景観に情動的意味を付与し、これを価値づけていったのか(Mitchel 1994)、等々。風景は、技術的、文化的、経済的、政治的な諸要因の錯綜の中で構成されてきた、歴史的生産物に他ならないことがくりかえし指摘されてきた。

その中であって、先述のリッターもまた、思想史的な観点から、風景を觀照するという姿勢が「近代という地盤の上に」成立したのはなぜかを問題にしている。そこで彼の提示している視点は、のちに『ワロニー』の風景を論じていく上で基礎的な参照枠組みとなるように思われるので、ここでやや詳しくふりかえっておこう。

リッターは、1336年にペトラルカ⁽¹⁾がヴァントゥー山に登山するという経験を通じて「風景としての自然を発見する」という歴史的事実をとりあげ、一方では、この出来事を、ギリシア哲学以来の「テオリアの伝統」、すなわち慣れ親しんだ生活の場から離れ、実用上の目的をすべて置き去りにして、自然の全体を自由に考察しようとする哲学的精神の上に位置づける。しかしこの時、「全自然」を「自由に考察する」というこの営みが、自然の中に踏み入り、これを美的な感情のうちで享受する中でなされていくようになったことの含意とは何か。「自然を風景として美的にとらえるという姿勢が、学問の対象として自然を理解するというあり方に劣らず普遍的なものとなるという事実は、何を意味するのか」(Ritter, op.cit. : 201) ——これが「近代」の成立にかかわる事象として問われねばならないのである。

この問いを前にしてリッターは、「自然との関わり方において、科学的な対象化と美的な現前化とが(…)同時に起こったという事実」に着目する。「自然が、自然の力や素材が、自然科学や自然科学に基礎を置く技術的利用と搾取の『対象』となろうとする歴史時点にあって」、「その同じ自然を、感受性をもつ存在としての人間との関係の中で(…)把え、『美的』に現前化するという仕事を、文学と造形芸術が引き受ける」(ibid. : 205)ようになる。それは、彼によれば、「自然の全体」を思考しようとする知の制度的な二分化を示すものである。すなわち、「科学」はそれ自体において固有の真理を語りはするものの、その知の体系に内在する限界の中でしかこれをとらえることがない。したがって、「天空と大地としてわれわれの生存の一部をなしている自然の全体というものは、そのようなものとしては、科学の概念の中ではもはや言い表わされえない」(ibid. : 208)。そこで、科学知を補完するものとして「美的に媒介された真理の必要性」(ibid. : 209)が浮上してくる。「文学と絵画は、その媒介がなければ滑り落ち消え去ってしまうものを証言する」。それは「それ以外にはもはや語られることも見られることもないものを現われへともたらし現前化させることの必要性の内に、その根拠をもっているのである」(ibid. : 207)。

このようにリッターは、「テオリアの伝統」を継承する上で、「科学」と「文学・芸術」とが「自然」に対する知の全体を分割するような布置の成立に、近代性を見いだしていく。そして、さらにシラーに準拠しながら、「自然を対象として物象化する科学と産業」が、人間をその自然から切り離すことによって、自然から人間が自由となるための条件を与えていることを確認する。その一方で、「周囲に休らう自然」から「人間を切り離す」この同じプロセスが、「自然を風景として美的に取り戻し、現前化する」ことを要求するのだと論じるのである。

社会とその「客体的」自然が、われわれの「周囲に休らう」自然から分裂してしまったことが、自由の前提条件をなしているところでは、自然を風景として美的に取り戻し現前化するという作業が、人間を取り巻く自然との間にもつ関係を開かれたものとして保ち、その関係に言語表現と可視性を与えると、積極的な機能をはたすことになるのである。というのも、この関係は、美的に媒介されることがなければ、社会の対象世界の中では必ずや表現されぬままにとどまらざるをえないからである。(ibid. : 214)

かくして、自然の「全体」を思考しようとする知の伝統の中で、啓蒙主義的ないし科学・産業的な知のありようを裏面から補完するかのように、一切の実用性から逃れて外在する世界の「美」を観照しようとする主体——これは「ロマン主義的な主体」と呼んでいいだろう——が形成されていく。そこでは、「自然」から切り離され、いわば「疎外」されたものとして「自己」を発見するプロセスが、その自己の外部に、感受性をもって「観照」されるべき「風景」を発見するプロセスと一対のものとなっている⁽²⁾。その両義的な構図の内にこそ、風景は立ち現れる。そして、その矛盾を超えようとする企てと同時に、「文学」や「芸術」は、他の何ものにも還元されない固有のものとして自律化していく。この議論は、「風景」を見だしこれを出する主体の形成を理解するうえで、今なお不可欠の視点を提示しているように思われる。

2. 同一性の雛形としての風景

(1) 個別性と集合性

リッターによって指摘されたこの風景の近代性と強く結びつく形で、私たちは、もうひとつの二律背反的な要求の存在に留意しておかねばならない。それは、風景がもっぱら個の視点から形作られながら、同時に、集合的な同一性の拠り所として立ち現れるという点にかかわるものである。

一方において、風景は、外在的な世界をまなざす「個人」の視座を要求する。風景が、ある種の感受性をもって、特定の気分のもとに統一された自然として発見されるためには、あるひとつの時間に、あるひとつの場所からこれをまなざす個別の主体が存在しなければならない。その個人の主観に映る眺めとして風景は成立するのである。

私たちは、この個別的な主観性において、風景を景観から概念的に区別しておくことができる。景観もまた、一定の空間（または土地）における事物全体の「見え方」を示す概念である。しかし、あえて区分をするならば、特定時点の特定主体の知覚像である「風景」に対して、「景観」は没入的に観察し記述することのできる「対象」側の様相を示す言葉として用いることができる。視覚的にとらえられた空間的な広がりや、客観的に記述しようとするところに把握されていくものが景観であり、それは具体的な個別の視覚主体からは独立した形で再現・再構成することが可能である。これに対して、風景は、ある時と場所にしばらくつけられた個人主体の視点からその景観をとらえ返したものだといえる。したがって、同一の景観も、これを見る個人に応じて、異なる風景として現れうるということになる。

このように、風景なるものの個別性と主観性を強調するとすれば、それは、今この時を生きる「私」の目に現れた空間的世界を示すものとして位置づけることができる。この意味において、風景は、そのつどかけがえのない、唯一無二の現実である。セザンヌがサン＝ヴィクトワール山の景観を何枚描いたとしても、それらは一枚ずつ異なる風景であり、二つとして同じものがない、それゆえに等しく価値を有する作品となる。したがってまた、風景を語る・描くということは、「今ここ」にある「代替不可能」な「私」の存在を確認する作業、という意味をも帯びている。

ところが、すでにくりかえし論じられてきたように、風景は、それを共同のものとして所有する人々の集合的同一性の拠り所、あるいは諸個人の集合体への帰属を確認する上での強力な表象形式である。A. ベルクによれば、「風景は文化的なアイデンティティの指標であるばかりでなく、さらにそのアイデンティティを保証するものでもある。アイデンティティが脅かされた時にはその拠り所であり、同時にアイデンティティ強化に利用される口実でもある」(Berque1990:11)。例えば、明治期の日本において志賀重昂の『日本風景論』(1896年)——それは、上記の概念区分にしたがえば「景観」の分析に終始するものであったのだが——が著されたのは、「西欧化政策の行き過ぎに対する反応であるとともに、さらに国粋主義の前駆的な表明でもあった」(ibid.:11)。

あるいは、19世紀のフランスにおいて、「地域」のイメージとアイデンティティが構築されている中で風景の果たした役割について、コルバンは次のように述べている。

風景の構築がアイデンティティの構築におよぼす影響について考えてみましょう。第一の問題は、あらかじめ作られたイメージにみずからを一致させることが、どれほどの重要性をもっていたかということです。たとえば、十九世紀パリのエリート層がブルターニュ地方について恐ろしいイメージを流布させた時、その図式はどのようにしてブルターニュ人のアイデンティティ形成に係わったのか。ブルターニュ人はどの程度までその図式を受け入れたのか、あるいは拒否したのか。プロヴァンス地方やコルシカ島についても、事情は同じです。記述された性質や態度が、ある場所に備わるとされる地方的な体質を観察した結果見いだされたものなのか、それとも住民が地方の内部で、作られたイメージにみずからを合致させただけなのか、実はよく分からないのです、いずれにしても、さまざまな集団や団体にとって、風景はアイデンティティにまつわるきわめて重要な争点となったのです。(Corbin et Lebrun 2001=2002:166-167)

自己(私たち)は何者であり、他者(彼ら)からいかに区別されるのか。これが問題として浮上し、境界線を明確化するという課題が与えられるたびに、風景を語るという作業が要求される。風景は自他の区分、そして自己の同一性にイメージを与える雛形であり、それゆえにまた、「重要な争点」ともなりうるものである。

私たちが以下に「ワロニーの風景」に着目するのも、ここでベルクやコルバンがいう意味において、風景が集合的同一性の拠り所となりうるからに他ならない。しかしそれでは、先に述べた風景の個別性や主観性と、集合的同一性の基盤としてのこの一面とは、どのような論理連関によって結びついているのだろうか。

(2)「原風景」の構成

ここで、私たちはまず、風景の生起に内在する「類型性」、いいかえれば、対象を風景としてまなざす知覚の「図式性」に目を向けておかねばならない。

例えば、私が日本のある地方を旅している時に、はじめて訪れた土地で、いわゆる「里山」の風

景を発見するという場面を考えてみよう。この時、私が目にしている景観は、文字通り、はじめてそれを目にした、固有の形態をもつ、一回限りの現実である。しかし、空間的現実が「風景」として見いだされた時に、私はそれを、日本の各地に見られるような「里山」のそれとして認知している。そこにはすでに「図式化」が働いており、いたるところに反復して発見される眺めとして「類型化」がなされている。つまり、対象から与えられた情報を総合する上で、あらかじめ私がもちあわせていた枠組みが投影されているのである。この意味において、「風景は現実の事物に関する情報と、もっぱら人間の脳によって練り上げられる情報の両方で構成されている」(Berque, op. cit. : 45)。

人間の脳は、そのつど遭遇する新しい形態を、常に既知の類型(図式)に関連づけることによって認識する。ベルクによれば、この「図式化」の作用は「風景の知覚において本質的な意味」をもつものである。それは、まず第一に、これなしには「世界は個別の形態が寄り集まってできるカオスとなってしまう」、私たちがそれを「理解することができなくなってしまう」からである。しかしそればかりでなく、文化の発展とはまさにこの図式の洗練のうちにあり、「それらの図式は、ある社会と、その社会の歴史のある時代に固有の価値に対応する形で、世界を知覚さるべきものとして(そしてありのままにではなく)人間に見せるように定められている」からでもある(ibid. : 45-46)。

目前に現れる世界を、一回きりの、他ではないこの「私」の主観に映るものとして切りとろうとするまなざしと、反復的に適用されうる図式のもとに類型として把握しようとするまなざし。風景はこの二つの視線の交錯するところに成立する。哲学者・木岡伸夫は、この個別化と類型化の二面性を、階層的な構造のもとに、「風景」そのものの構成の論理として把握している。

私がある風景を体験するということは、ある程度まで社会の概念図式にしたがって、環境を知覚することである。しかし、集団的な図式がいかに機能するにせよ、各自が固有の場所において体験する風景に、私的な性格が伴うことも否定できない。(木岡 2007 : 55)

このように風景の両義性——社会性と私性、図式性と個別性——を確認しながら、木岡は、一方において、風景が風景として現象化するためには、これを「語る」という行為が介在しなければならず、したがってそれは、語りを介して結ばれる人々の共同体の存立を前提にしているのだという。「風景」を(潜在的にせよ)他者に向けて語る時には、常に社会的な図式が機能しており、これによって、語られた眺めは〈われわれの風景〉とでも呼ぶべき共同性あるいは公共性を獲得していくのである。しかし、他方において、その風景体験の基底には「『誰の』という意識を伴うことなく、私によって生きられている風景」、「匿名的で前人称的な経験」(ibid. : 56)が存在しているはずである。その「匿名」の「私的」な経験が、「社会的実践である言語行為をつうじて、ほかならぬ〈私の風景〉へと転じる」のであるが、分析的には「そうした言語化以前の経験」の位相を想定することが可能である(ibid. : 56)。木岡は、「語られた風景」の成立のあとで遡行的に発見されうる

ような、この個人的な経験の位相を「基本風景」と呼ぶ。

この「基本風景」は、定義上、それそのものとしては現象化しえない（それは「沈黙のうちに」生きられている）。それが風景として見いだされるためには、何らかの表現——または語り——に媒介されねばならない。人々は、何らかの手段——言葉でも画像でもよい——を通じてその私的経験を語り、風景を構成する。しかし、語られてしまった時点ですでに、風景は純粋に私的なものではありえない。そこには、社会的に準備され、くりかえして使用されてきた「図式」が適用され、それを通じて「風景の類型化」がはじまるからである。木岡は、それぞれに個別の経験が反復的に表現される中で構成される風景の共同的な型をさして、「原風景」と呼ぶ。

個々に生きられる基本風景は、共同の語りの場に移されることによって、〈われわれの風景〉として現れてくる。このように、共同的な経験の水準に発生すると考えられるのが「原風景」である。(ibid. : 120)

「沈黙から語りへ」の移行の中で、「経験が確かな形を得て〈表現〉に落ちつこうとする」。この時、その段階で獲得される集合的な性格——一回ごとの風景の中に把握される共同の形——が「原風景」である。これに対して、その根底において、暗黙のうちに経験を基礎づけている私的な位相が「基本風景」であるといえるだろう。

ここで私たちは、木岡のいう「基本風景」から「原風景」への移行を、時間的順序としてではなく、概念的な分析の中で発見されるべき論理的順序を示すものとして位置づけておくことにしよう。二つの段階は、風景の形成に先立つ「環境世界への視覚的な関係」——ベルクのいう「元風景(proto-paysage)」——から「風景」が組織されていく時点で、同時に生起するのだと思われるからである⁽³⁾。

ところで、風景の「表現」という営みに着目した場合、私たちはそれを、「私的なものから共同的なものへ」という側面においてのみとらえることはできない。既述のように、「基本風景」のもつ「匿名の個人性」とは別の水準において、「風景表現」には、その経験を「個」に帰属するものとして提示するというもうひとつの働きがともなっているからである。「風景」は、かけがいのない「私」の表現として語られ、あるいは描かれる。木岡は、表現として与えられた風景のもつ、この個別的・個人的な側面に「表現的風景」という言葉を与えている。例えば、セザンヌやモネの「作品」に、他の何者にも反復することのできない独自の現実経験を見る時、私たちはそこに「表現的風景」を発見するのだといえるだろう。

木岡の階層的な図式⁽⁴⁾にしたがえば、この「表現的風景」は「原風景」よりもさらに高次のものとして位置づけられる。しかし、私たちはここでも、両者は（分析的には区分できるとしても、時間的には）同時に生起するのだと考えておこう。すなわち、「風景」とは基本的に「表現」を介して成立するものであり、そこに描かれたものの共同的な位相が「原風景」、その個人的な位相が「表現的風景」として位置づけられるのである、と。

もちろんこれについては、異論を唱えることもできる。近代芸術の場において見られるような、自立的な個人の「作品」としての「風景表現」が生まれるには、やはり特異な契機が必要とされるだろう（その限りで、芸術作品としての「風景画」の成立を、ただちに「風景経験」の成立と同一視するのは早計である）。木岡もまた、その著作のある箇所では、「原風景」を支える「共同体」の存続の危機においてこそ、個の営みとしての「表現」への欲求が生まれるのだとしている（ibid. : 151）。そうであるならば、ことさらに「個の表現」（「表現的風景」）が意識されずに、共同の生活世界の中で、人々が風景（「基本風景」）を生き、風景（「原風景」）を語りつづけている状況こそが、日常的であるというべきなのかもしれない。

しかし、先に見たリッターの議論を踏まえるのであれば、もとより環境世界との関係を「風景」として語ることの前提条件に、「個人」の自立という契機が含まれているのだと考えねばならない。風景が語りによってその形を与えられる時、人間はすでに自然のうちに安らいでいることはできないのだとリッターは論じていた。同様にその時点で、諸個人は共同体の秩序に埋め込まれた状態から離脱をはじめていると見るべきである。そうであるならば、人々が風景を表現しはじめたその段階で、共同化（「原風景」の構成）と個人化（「表現的風景」の創造）がともに進行していくことになる。たとえ、個別的な作品性を強く要求することなく、ただ「眺め」としてそれを語り、人々がそれを交換するような状況においても、それが「私の眺め」として、つまりは「風景」として提示される限りは、その表現のうちに何らかの個別性が入り込んでいる。いいかえれば、その「共同性」と「個別性」との緊張なくして、「風景の語り」は要求されない。その上で、この二側面のうちのいずれが強く打ちだされていくのかは、その表現行為がなされる状況と、その表現の「場」に応じて変わっていくのだと見ることができるだろう。

そして、少なくとも確かなことは、風景の語りが「表現の場」において——例えば、文学作品や芸術作品として——与えられる時には、常に「個性」への志向と「共同性」への志向が共存し、せめぎあっているという点にある。作品としての「風景」の語りは、個別の作者（または登場人物）の名の下に、一回ごとの視覚的な経験を、その主観に帰属するものとして提示しながらも、そのたびに既成の図式を引用し、類型を反復し、テキスト相互の関係の中で「原風景」を編み上げていく。のちに見るように、『ワロニー』に掲載された諸作品もまた、個々の語り手の独自の視点に立ちながら、それぞれに、また相互的な意味作用を通じて「ワロンの風景」を描きだしている。そこにもやはり、こうした二面的な作業がなされているように思われるのである。

（３）「風景的同一性」

風景をめぐる語りは、空間的经验をそのつど個別的なものとして提示すると同時に、その累積と反復の中で、類型の構築を可能にする。その個別性と共同性、固有性と類型性の相互作用の中で、風景表現は、集合的な同一性の雛形として機能する。それは、知覚の主観的な固有性を単一の集合意識の内に回収することによってではなく、むしろ、安定的な共同性から切り離された個々人の現実経験が、型の相同性を通じて呼応しあい、人々のあいだに「我々性」を再浮上させるところに成

り立つのである。このようにして風景は、その存立の構造それ自体において、「個」の存在を確認しながら、同時に集合的同一性への希求を媒介するという二面性を有する。個は、もはや集合的帰属のうちに安らいでいることのできない「孤立した主体」としての自己を見いだせばこそ、類型的な反復として立ち現れる風景の中に「共同体への絆」を探しだそうとするのである。人々の個別の語りの中で反復され、追い求められていくこの同一性のあり方を、私たちは「風景的同一性 (identité paysagère)」と呼んでおくことにしよう。

この「風景的同一性」という言葉は、ベルギーの歴史学者A.ピロットから借用している。のちにまた詳しく見ることになるが、ピロットは、20世紀前半の「ワロン運動」の機関誌の分析を通じて、一連の諸言説がいかなる形で「ワロンの同一性」の表象に寄与したのかを明らかにしている。その中で、彼がひとつの重要な要素としてとりだしているのが「ワロンの風景」である。

風景はまなざしに対して、自然の諸力の産物として、さらには地表における人間の諸活動の表現としてさしだされるのだとしても、その知覚、文字に書くにせよ絵に描くにせよそれが表出される様式は、その地に生きる人々の共同体に宿る思考や感情や問いかけを明らかにするものである。ロマン主義の航跡の中で、画家であれ文学者であれ、芸術家たちはワロンの風景 le paysage wallon を再発見していく。今世紀 [=20世紀] の初めに、戦闘的なワロン運動の興隆とともに、同一性の追求がはっきりとした形をとりはじめる。物理的、風景的環境に対して向けられたまなざしが、この作業の一端をなしているのである。(Pirrotte 1999:103)

序章において述べたように、「フランデレン民族運動 flamangantisme」の台頭に抗して、「ワロン」の利害を擁護する形で組織されていった「ワロン運動」は、それまで必ずしも明確なものではなかった「ワロンの同一性」を語ることを求められていく。その時、運動の担い手たち——その少なからぬ部分が「文学者」や「芸術家」であった——は、自分たちの「魂 âme」の可視的な絆として「風景」の表象へと向う。ここに、「ワロンの風景」が構成されていくのである。

この視点を援用するにあたって、私たちは、「風景的同一性」の創出過程が、二重の同一化プロセスによって支えられていることを確認しておこう。

一面において、それは風景の同一性を見いだすことに基礎づけられている。さまざまな場所で、さまざまな時点において、異なる主体の見いだす眺めが、その個別的な差異にもかかわらず、「同じ国や地域の風景」として把捉されること。例えば、「私」がさまざまな地方で見いだす「里山」の風景を、いずれも「日本の風景」として感じとること。そこでは、空間的経験の類型化と同時に、「日本」という政治・地理的なカテゴリーへの帰属が行われている。このように、「風景」の知覚が特定のカテゴリーと結びつけられて「政治・地理的同一性」を獲得していくことが「風景的同一性」形成の一側面である。

その上で、この「風景の同一性」を感受することによって、同一の空間を生きている我々の同一性が確保される。例えば、桜花の散る風景にしみじみとした懐かしさをおぼえ、その自分に「日本

人らしさ」を見いだす時、「私」はこの知覚的経験を通じて、自己の「国民的＝民族的」帰属の再確認を行っている。「対象」の同一性が、「主体」の同一性へとふりかえられ、「集団的な帰属」にもとづく「私」の同一性が補強されていく。ここに、「風景的同一性」の第二の側面がある。

「風景を見る」ということが、この二重の同一化作用によって、「私」を「想像された共同体」の一員として位置づけていく。ここに同一性構築の一過程が生じるのである。

3. ナショナル／レジョナルな同一性——風景表象の賭け金としての

こうした基礎的な認識の上に、『ワロニー』において語られた風景をたどっていくことが、これ以降の論考の中心的な課題である。しかし、その具体的な検討に入る前に、言説化の文脈をいまいし明確にしておくことにしよう。ここで確認されなければならないのは、19世紀末のベルギーにおいて、フランス（語）文学の場に参入しようとする者たちが、みずからの祖国あるいは地域の風景を語ろうとする時、その行為はどのような既存の言説群とかかわり、いかなる意味作用のネットワークに巻き込まれていくのかにある。

この点にかんしてまずは、国民国家の建設へと向うヨーロッパ社会において、風景をめぐる語り・表象が、どのような役割を果たしていたのかを見ていくことにする。

(1) ナショナル・シンボルとしての風景

①ナショナル・アイデンティティの「組み立てキット」

18世紀から19世紀にかけて、一定のタイムラグをともないながらヨーロッパ各地で並行的に進行していく国民国家の構築過程が、それぞれの国の「シンボル」（アイデンティティ表象）の大量産出をもたらしたことは、あらためて指摘されるまでもない。この時各国は、それが「ネーション」の名に値する存在であるならば必ずや提示できなければならない「象徴的および物質的要素のリスト」を携えていたように見える。すなわち、ネーションたるもの、「偉大な先祖との連続性を確立するような歴史、国民的な徳の鏡となるような一連の英雄、言語、文化的建造物、民俗、名所や典型的風景、特異な精神性、公的な表象——国歌や国旗——、趣あふれる同一化の対象——衣装や名物料理や象徴的動物——」（Thiesse 2001:13）一式を取り揃えていなければならなかったのである。

「ナショナル・アイデンティティの集合的製造過程」に動員されるこうした一連のアイテムは、それぞれの国の独自性を象徴するものでありながら、どの国でも同じ「チェックリスト」にしたがって準備されていった。A.=M.ティエスは皮肉交じりに、これを、（O.ロフグレンの言葉を借りて）「DIY（ドゥ・イット・ユアセルフ）」の組み立てキット、あるいは「ナショナル・アイデンティティ構築のための『IKEAシステム』」と呼ぶ。「ネーション」を「組み立てる」ために必要な部品のリストが、出来合いのものとして、各国に共有されていたかのようなのである。

そして、上の引用にも見られるように、「風景」もまた、この組み立てキットを構成するワンアイテムとしてリストアップされていた。どの国も、それが独立したネーションである以上は、その

国ならではの景観をひとつはもちあわせていなければならない、というわけである。

では、それぞれの国を代表する景観は、どのような形で選びとられ、また切りとられていくのであろうか。ヨーロッパにおいては、「山や平原や海や湖や川や森や荒地は、多くの国がその一揃えを、完全にであれ部分的にであれ所有している」のであるから、ただ国土の平均的な姿を描きだしても、国の象徴として掲げることのできるような「典型的風景」とはなりえない。したがってまた、「ナショナル・シンボル」としての風景は、必ずしも、その国の多くの民衆が日常的に慣れ親しんでいる生活空間の中に見いだされるわけではない。では、「ネーションを集約し象徴する風景を、どのように明確に決定することができるのだろうか」。ティエスによれば、それは「分化＝差別化 differentiation」の論理にもとづかざるをえないものである。

例えば、ノルウェイのナショナルな風景は、谷でも森でもなく、純白の雪に覆われたフィヨルドという形をとる。その色や垂直性は、かつての支配者であるデンマークの緑の草原と、また同様に新たな支配者であるスウェーデンの緑の森と強い対照性を示す。ハンガリーには山々——カルパチア山脈——があり、丘がある。しかし、オーストリアとその壮大なるアルプスとの根本的な区別のために、ハンガリーの詩人や画家たちは、典型的なハンガリーの風景としてプスタ（大草原）をとりあげる。（…）

反対に、チェコの風景は平原でも山でもなく、穏やかに波打つ傾斜地であり、そこに針葉樹と広葉樹が生い茂っている。スイスは、その領土が19世紀初頭に拡張されたとしても、広大な隣国たちのあいだにあって、やはりか細いものであり、したがってそれは高く、非常に高く描かれることになる。エルヴェチア族の国はみな、威容を誇り光り輝く高峰として描かれている。（ibid. : 191）

このように、ナショナルな風景は、記号的な差異化の論理にしたがって、常に隣国（または敵対国）との対照性を基準として選択される。こうして国の「エンブレム」と化した風景を、詩人や画家たちはくりかえし賛美し、そこに国民的な心性を投影し、国民の誰もがこれを愛すべきものとして称揚していく。その語りと消費を通じて、風景はナショナル・アイデンティティを表象する「組み立てキット」のワンパーツと化していくのである。

②「政治のメタファー」としての風景

ただし、詩人や画家たちは、ただナショナリズム・イデオロギーの要請に応えて、従順に同一の「風景」を反復しつづけていくわけではない。それぞれの語りは、それぞれの歴史的な文脈の中で、常に「表象の政治」の渦中にあり、複数の政治的な力や社会的な要請のあいだで矛盾や葛藤を表す（または覆い隠す）ことになる。これによって風景は「政治のメタファー」と化するのである。

こうした視点に立って、A.バーミンガム（Bermingham 1994）は、18世紀末のイギリスにおける絵画や作庭術を論じ、風景の空間的な構成が、それ自体において「政治的な言説の様式」であったことを明らかにしている。それによれば、地平線まで広々と開かれている見晴らしい風景、均整のとれた構図の中に整然と配置された光景は、「空間の広がりを見視的な統制に従属させよう

とする」企図と結びついて、「支配と所有の経験」、あるいは「一望監視的な統制」への意志を体現しており、それは「反ジャコバン的なホイッグ党員およびトーリー党員たち」の秩序感覚、あるいは彼らの「獲得した経済的な権力」の正統性を語る言説の一形態をなしていた。ところが、1790年代には、既定の構図の中に風景を回収してしまう流儀を批判して、実際に目に見える自然を、近景から遠景へと描き込んでいく「自然主義的」な描画スタイルが提唱され、これが大衆的な支持を得ていく。パーミングムによれば、「絵画において、自然主義のスタイルは、表層と深層、部分と全体を落ち着きなく往還する新しい視覚野に見取り図を与えることをうながす。このスタイルの大衆的成功は、これが抽象化を拒絶し、個別性と多様性ならびに有機的な自然を価値づけようとしているというイデオロギー的な含意によって説明される」(ibid. : 97)。風景表現のもつ「イデオロギーのおよび表象的な力」は、このように「社会秩序についての政治的なヴィジョン」を具現化し、「知覚と経験の多様な領域に表象の場を再配置する」ところに見いだされるのである。

同様に、E.ヘルシンガーは、J. M. W. ターナーの風景画集『イングランドおよびウェールズの絵画的光景 *Picturesque Views in England and Wales*』(1832-38)をとりあげ、ここに集められた一連の作品が、風景画についての「慣習的規約」^{コンベンション}に変更を加え、結果として、国土と国民の関係をめぐる政治的な変動と動揺に表象を与えたことを示している。彼女によれば、イギリスにおいては、18世紀の終盤から力をつけていった中間階級が「観光ツアー」を行うようになり、しだいに英国各地の景観が消費の対象となってゆく一方で、それぞれの土地の所有者たちがしだいにこれを旅行者たちに見せる display ことに関心を向けるようになる。この補完的な二重の実践を通じて、英国の国土を、「公衆の共有財産」と見なす考え方が浸透していくのである(ただし、その風景を観賞する「公衆」には未だ「労働者」は含まれていない)。その中で、風景画集は、国土に対するこの公共化されたまなざしを媒介する手段、すなわち、中間階級の消費者が土地(イングランド)を所有し、そのネーションのメンバーシップを請求するための手段を提供しようとするものであった。ターナーの『イングランドおよびウェールズの絵画的光景』も、この慣習化された風景画生産の枠組みの中で企画されていたはずである。ところがターナーは(それを意図していたか否かにかかわらず)人々が風景画において慣れ親しんだ視点設定を逸脱し、期待されざる登場人物たち(例えば、余暇を楽しむ労働者たち)を描き込むことによって、その表象の秩序を揺さぶってしまう。「ターナーの視点は、風景を見ることを通じて構成される単一の審美的ネーションという考え方を掘りくずし、同じ場所に多様な文化が共存することを示してしまう」(Helsing 1994 : 118)。かくして彼の絵は、「国民的所有物としての風景」という排他的な感覚を問い直し、「ネーションの適切なる表象としての風景」という観念の解体を示唆するものとなる。

③定型化と問い直し——風景表象の二側面

こうした、風景とナショナル・アイデンティティをめぐる一連の先行研究が示しているのは、方法論的な視角の設定にかかわる、次のような二面的な認識である。

一方において、風景は、先に確認されたような類型化の働きを通じて「定型」の構築(「図式」

の反復）へと結びつきやすく、集合的な同一性を指示する記号として機能する。そして、国民国家は、そのナショナル・シンボルのセットの中に、国土を代表する「典型的風景」を組織することを要求する。しかし他方において、このようにナショナルな同一性の感覚と強く結びつけられていればこそ、風景表象は、それが構成される個別の歴史的な文脈に応じて、政治・社会的な係争関係のうちに呼び込まれ、とりわけその表象の「形式」を通じて、イデオロギー的な諸力の衝突や葛藤を可視化していくことになる。

これをふまえて、私たちもまた、風景の記述と分析にあたって、複眼的な視座を保ちつづけねばならない。すなわち、空間的な経験をめぐる言説が、その反復と呼応の中でいかなる「定型」または「典型」を構成しているのかを問うとともに、それぞれの語りが、どのように表象の秩序を問い直し、これを通じていかなる社会的葛藤の所在を示しているのかを明らかにすること。語りあるいは表象は、型の反復によって常に何事かを隠蔽しながらも、同時に、そこに働きかけている諸力や諸条件の矛盾を露呈させるものである。「風景」もまた、この二面性の中で検討されねばならない。

（２）「地方」の再発見

では、『ワロニー』に読むことのできる諸テキストは、どのような歴史的な文脈の中で、いかなる政治・社会的な力学にかかわっていたのか。ここでは、風景の表出にかかわる範囲で、さらにその文脈を絞り込んでいくことにする。

そのためには、一旦、フランスという国とその風景表象との結びつきに立ち返ってみなければならぬ。ベルギー・ワロンのフランコフォンの若者たちは、決して「フランス」という文脈からは自由になれず、常にパリからの視線を意識して自己呈示を行わねばならなかったからである。

①「多様にして一なるフランス」

上に述べたような意味での「フランス・ナショナル」を体現する風景とはどのようなものであったのだろうか。各国が相互の差別化の中で「典型的風景」を選択していくのだということを私たちは先に確認したのであるが、ことフランスにかんしていえば、「ナショナル・シンボル」として明確に絞り込まれた景観を思い浮かべることは容易ではない。この点について、ティエスは次のような見方を示している。

フランスのナショナルな風景はより複雑である。というのも、それは本質的に、はっきりと特定されながらも非常に多様な地方の風景の連続体として現れるからである。ナショナルなもの、この表面的な不確定性は、フランスにおいて風景表象に専心したフランス人や外国人画家の数にのみ起因するわけではない。それは、19世紀に、国土の多様な自然資源に基礎づけられたフランスの特殊性という考え方が生まれるということなのである。フランスは、その多様性によって、ヨーロッパを理想的に集約する国として、みずからを誇ることができる。他の場所ではバラバラにしか存在しないものを、そこではすべて見いだすことができるのだ。(Thiesse, op.cit : 191)

「ヨーロッパを理想的に集約する国」、すなわち、ヨーロッパの中心にあって、各国の多様な要素を、すべてその国土の中に所有する国。あるいは、「対照的なものの調和のとれた結合体」として「節度＝穏健さ」を体現する国。フランスの絵画に反復される以下のようなありふれた風景は、そうした「フランス」的なものの理念の翻訳として見いだされる。

穏やかな気候の下でゆるやかに波打つ草青き谷。清明な空の下にありながら、しかし強烈な陽の光が降り注ぐわけではない。木々は森をなすことなく、遠くには村が見えている。(ibid. : 192)

この穏やかな風景の中で調和しあう多様なものの共存こそが「フランス」である。多様な地域の風景の連続体は、決して突出した単一の景観へと集約されることなく、「フランス的な豊かさ」の内に包摂され、配列されていく。それは「ヨーロッパの雛形」としてのフランスであると同時に、多様性を許容しながらも不可分の一国家、「多様にして一なるフランス」を語るひとつの「政治的言説」であった⁽⁵⁾。

②「地方の目覚め」

しかし、19世紀の終盤は、「唯一にして不可分」のフランスの中で、「地方」の自立性が再度意識され、「地域主義運動」が目覚める時期でもあった。政治的には、権力の過度の一極的集中に対する批判の声が生まれ、文化的には、精神的な拠り所として「地域の」文学や芸術の可能性が問われはじめる。その動きは「地方の目覚め Réveil des Provinces」と呼ばれていた。

19世紀の終わりには、パリから見て「地方の目覚め」と呼ばれるものが誕生することになる。地方 la Province は豊かになり、議会制度がそこに政治的活力を与える。地域の新聞が発展し、多様化していく。教育を受けた若者が増え、才能と野心の集結を可能にするだけの数に達する。十年、あるいは二十年のあいだに、フランスのいたるところで、多様な学術的・芸術的組織が出現する。それらの組織は雑誌をもち、出版社を設立する。(Thiesse 1991 : 11)

経済力の増強、共和制のもとでの政治的な活性化、中間階層の富裕化にともなう中等・高等教育進学者の増加など、19世紀終盤を特徴づける一連の諸要因によって、「地方」の政治・文化運動の担い手が一定の厚みをもって誕生する。彼らは、必ずしも皆がパリへと上京するのではなく、相当数の人々がそれぞれの地域にとどまって、その土地に根ざした文化活動を追求していく。

こうした「地域主義 régionalisme」の運動は、その土壌において「正統王朝派 légitimiste」の運動に通じており、イデオロギー的には保守反動的な性格をとりやすいものでもあった。1870年の軍事的な失敗と国外の新たな経済的勢力の台頭によってフランスの国際的な地位が凋落し、政治・社会的な不安感が募る中で、「祖国＝郷土 patrie の土地にしっかりと基礎づけられたい、大地に根を下ろしたい、人間の幸福にとって必要なものをすべてまとめあげている国 pays の調和の上に生

きたいという欲求」が目覚めてくる。この「根を下ろすこと *enracinement*」への欲求を土壌として、「地方」の再発見が進められていくのである（Thiesse 1991）。この一面において、「^{レジョナリズム}地域主義」は、ある種のナショナリズム・イデオロギーと親和的なものだったのである⁽⁶⁾。とはいえ、すべての権限とすべての「文化」がパリに掌握されている一極集中的な「フランス」の問い直しという契機が、その運動の中には含まれていたこともまた否定しがたい。

文学や芸術の領域において見れば、その中で、「地方」に固有の文化的実践は可能だろうかという問いがさかんに提起されるようになる。各地方に、団体や雑誌、アカデミーや文学賞、あるいは固有の批評機関など、首都の一極的支配に対する「対抗場 *contrechamp*」が形成され、同時に、「農民的世界」、「民衆的世界」、そして「独自の風景」など、固有色をもった「主題」が発見されていく。ラング・ドック地方では、すでに1850年代から、ミストラルを中心とした「フェリブリージュ」の運動が起こり、世紀末にはA.ブラヴィエルやJ.シャルル＝ブランを中心に『ラテンの魂』（1896年～）が創刊される。ブルターニュでは1830年から地域の文学活動が存在していたが、やはりこの世紀の終盤になって、ルイ・ティエルスランを中心に『現代のブルトンのパルナス』（1889年～）が刊行される。

私たちがとりあげている、ベルギーの文学雑誌の刊行も、ある側面においては、こうしたフランス各地の「^{レジョナリズム}地域主義運動」の興隆と連動するものとして位置づけることができる（『ワロニー』の創刊にあたって、「フェリブリージュ」の存在が意識されていたことは、すでに第1章で確認したとおりである）。

では、この「地方」の再発見の過程において、「風景」はどのように語られ、それはいかなる意味作用を果たしていたのであろうか。ブルターニュを一事例として、先行研究を参照してみることしよう。

③「ブルターニュ」の風景

「ブルターニュの発明：ひとつのステレオタイプの誕生」と題された論文において、C.ベルト（Bertho 1980）は、この地域についての組織化された言説の生成過程をあとづけている。

まず、彼女によれば、「フランスの諸地方（プロヴァンス）の特殊性に対する認識」は、それらの地方が「政治的に独立した存在であることをやめた時点」、すなわち「革命政府時代および帝政時代」にはじめて登場してくるものである。

それまで、地方についての、ましてや^{レジョン}地域についての一貫した組織的言説は存在しなかった。しかし、これ以降、各地方はそれぞれの記念碑と偉人を持ち、歴史を認められ、独自の地理と大地と気候を与えられ、それぞれの生活様式（それぞれの民俗）とそれぞれの人種的な特徴を備えた土地の人間、農民の姿が認識されるようになった。（*ibid.* : 45）

同様に、ブルターニュについても、18世紀まではその固有のイメージが存在していたわけでは

ない。しかし、「国民国家」の形成と表裏をなして「地方」または「地域」を語る言説が生起していく。その中で、とりわけブルターニュには、「地域イメージ」に独自の性格を付与することやうながすような、いくつかの歴史的理路が存在していた。第一に、ケルト民族の影響。第二に、「ふくろう党」⁽⁷⁾に代表される地域の反革命的な政治運動の生起。そして第三に、地域経済の実質的な遅れ。こうした一連の条件を背景に、革命後、ステレオタイプ化された「ブルターニュ」の表象が構成され、流通していくことになるのである。

これ以降、衣装、習慣、儀礼、迷信など、独自の「民俗」的な性格をもったブルターニュ的「農民文化 *civilisation rurale*」が語られ、言語や風景がその表象を補完する要素として動員される。1820年以降に増大する「地域の経済についての研究書」、あるいは「地方史」についての著作、さらには「ブルターニュの魂 *l'âme de la Bretagne*」を語る「小説」や「文学的エッセイ」が、そのイメージを搬送する媒体として機能する。その中で、「ブルトン人」なる存在が、ひとつの「人種 = 民族 *race*」として実体化されていく。言語（ブルトン語）、血統（ケルトの血）、習俗、気候についての諸言説がたがいに参照しあいながらブルトンの風土を語り、「神話」と「迷信」に取り巻かれ「独自の生活習慣」を守りつづける頑迷な「ブルトン人」、とりわけ「ブルトンの農民」の姿を結晶化させていくのである。

ただし、ベルトによれば、「ブルターニュ」のイメージは、19世紀を通じて画一的なものであったわけではなく、次のようないくつかの段階を経て、その相貌を変化させるものでもあった。

1) 革命から1830年まで：暗黒イメージのブルターニュ

旧弊で、迷信深く、信仰に篤く、頑固なブルトン人の像が作りだされる。この「性格」をめぐる語りに、独特の訛をもつ彼らのフランス語のイメージ、ケルト文化の名残をとどめる彼らの民俗イメージ、そして岩肌の海岸に波が打ちつける独特の風景イメージがオーヴァーラップしていた。

2) 1830年から1850年代まで：「牧歌的ブルターニュ」イメージの付加

「野蠻」で「奇矯」なブルトンというだけではなく、「好ましい」「牧歌的」な側面をもったイメージの結晶化がはじまる。その背景には、正統王朝派の政治的な後退があり、「パリ対地方」という単純な二項対立図式が効力をもたなくなっていく状況があった。しかしその一方で、ブルターニュ地方の正統王朝派の中には、「連邦主義的」「自律論的」「分離主義的」な主張が登場してくる。

3) 1850年代以降：ステレオタイプのイメージの根本的な変化

「地域主義」^{レジョナリズム}の台頭（これは、地方の経済的権益の把握に失敗した、ブルターニュのブルジョアたちを担い手とし、興隆する中央のブルジョアジーの脅威を前にして、地域の空間に「反動的なユートピア」を投影するものであった）、「ツーリズムの成立」、「人口流出」の継続といった条件の下で、「中央に対する政治的抗争」がもはや実質的な主題とはなくなっていく。その中で、一方では、観光旅行者に対して、「余暇」に相応しい「絵になる」空間としてのブルターニュを提示する動きがはじまり、他方では、流出した「労働者」や「プチ・ブルジョア」たちが回

願的に語る「つましいブルターニュ」イメージが広がっていく。こうして、「感じのよい」「優しい」「保守的な」ブルターニュが語られ、20世紀へとひきつがれていくことになる。

この時代区分に照らし合わせてみるならば、1847年にG.フロベールがM.デュ・カンとともに3ヶ月にわたるブルターニュ旅行を企て、各地の風景を記録していったのは、その最終的なイメージの変容が生じようとする時期にあたっていたことになる。フロベールは、その「紀行文」の冒頭、いささか皮肉めいた口調で、自分たちが出発前からブルターニュの風景にステレオタイプ化された期待を抱いていたことを語っている。

1847年5月1日、午前8時半、ひとつに溶け合って以下に続く紙をインクで汚すことになる二個のモナド単子は、ヒースやエニシダに囲まれて、あるいは広漠とした砂丘の波打ち際に行ってくつろぎたいと思い、パリをあとにした。われわれの望みはただ、渦を巻いたような雲がふわりふわりと浮かぶ澄みきった空を探すこと、あるいは、白い岩の裏手に、ヒイラギとコナラの下に隠れ、河と丘のあいだに位置する村——家は木造りで、壁にブドウが這い上り、垣に洗濯物が干され、水飲み場に牛の姿が見られるといった、今でも目にするものがある、あのみずばらしい小さな村のひとつを見つけ出すことであった。(Flaubert et Du Camp 1987=2007: 5)

みずからの行動が、紋切り型の欲望に駆り立てられた、通俗的な冒険であることをはじめに告白してしまう、いかにもフロベールらしいやり口である。そして、現実に現れた「ブルターニュ」の風景は、このノスタルジックでエキゾチックなものへの願望を時に満たし、時には裏切りながら、彼らの目の前に展開されていく。それを描きとるフロベールの視線は、いつものことながら冷静に醒めている。しかしそこには、「ブルターニュ」なる「異世界」への、共感や憧憬と、嫌悪や恐れが同時に込められているように思われる。その両義性が、『ブルターニュ紀行』の文体的な緊張——移動者の目に映る物質的な質感を、諦観を漂わせながら克明に報告しつづける言葉遣い——を生みだしている。例えば、

峡谷が海へと広がってゆくように思われる小さな谷を下った。黄色い花をつけた背の高い草が、われわれの腹のあたりまで伸びている。われわれは大腿で進んでいった。水の流れる音が近くに聞こえ、沼地に足がめり込むようになってきた。不意に、両側の丘の間隔が広がった。丘の乾いた斜面には、相変わらず短い芝といった感じの地衣類が、間を置き置き、張りつくように生えていて、まるで黄色い大きな染みのように見える。片側の丘の麓には、小川が一筋、岸辺に生えた発育の悪い灌木の低い小枝を縫うようにして流れていた。小川はもっと先に行って静かな沼に注ぎ込んだ。沼では、脚の長い昆虫たちが、睡蓮の葉の上を動き回っていた。

日が照りつけていた——羽虫が微かに羽音を立て、そのわずかな体の重みでイグサの先端をたわめていた。われわれしかいなかった——ふたりっきり——この人気のない静けさに包まれて。(ibid. :

121-122)

しかし、ここからさらに時代が下り、ポール・ゴーギャンやエミール・ベルナールといった画家たち——彼らは投宿した村の名にちなんで「ポン＝タヴァン派」と呼ばれる——が、こぞって来訪する頃になると、「ブルターニュ」は、画趣に富むエキゾチックな景観の宝庫として、素直に象徴的な価値づけをほどこされるようになる。フランス中、ヨーロッパ中から集まってきた芸術家たちは、「観光ブルターニュの絵画的イメージを定着させるのに大いに貢献した」（原2003：197）のである。そして、よそ者たちによって構築されたこの「ブルターニュの風景」を、エルネスト・ド・シャマイヤールやマキシム・モーフラといったこの地方出身の画家たちもまた「発見」することになる。

他者からの視線によって価値づけられた「地域」への同一化。それは決して芸術家たちの世界だけで生じていたわけではない。その画家たちの視線に応じて、地域の住民たちも、時には期待通りの「ブルトン」を演じるようになる。例えば、1880年に刊行されたヘンリー・ブラックバーンの『ブルターニュの民俗』には次のような興味深い記述がある。

ポン＝タヴァンには、ブルターニュ地方の他の場所にはない利点がひとつある。それは、昔ながらの絵のような服装をした住人たちが、「絵のモデルになるのは楽しいし、その上儲かる商売だ」ということを覚えてしまったことだ。それで、彼らは安い礼金でためらいもなく、「悪しき羞恥心」もなしにモデルの仕事をしてくれるのだ。これは画家にとっては非常に大事な点であって、この記事でこのことを知って喜ばれる方が、おそらく何人かはおられるだろう。農民は男でも女でも1フランの謝礼で、喜んでほとんど一日中でもモデルをしてくれる。需給関係が逼迫するのは、人手が足りなくなる収穫時だけだ。そうすると、近隣の漁村で人員を確保しなければならない。夏場には週に一度か二度、コンカルノーから荷馬車に乗って美人がやって来るのだが、彼女の顔は夏の光に輝き、帽子の白い垂れが風に舞っている。農民の生活や服装を観察できるこのような機会に加えて、この地ではイギリスよりもずっと南国の太陽のもと、さまざまな風景や色彩の明るさと暖かさがあらゆる物に影響を与えているのである。そしてそのことには、画家ならば見過ごしはしない利点がいろいろあるということが見てとれるだろう。（東京新聞『ゴーギャンとポン＝タヴァン派展』1993：13）

もちろん農民たちには、金銭的な代償に惹かれて「モデル」をつとめているという一面もあったに違いない。しかし、その動機づけが何であれ、このようにして他者の求める「ブルトン」のイメージを、実際に土地の住人が演じていくのである。こうして彼らは、「ブルターニュの風景」の一部となる。他者からの視点を、人々がみずから受け止め、「自己のイメージ」を演出する。同時に「風景」は、誇りの感情とともに、みずからの帰属すべき土地の姿として、みずからの根ざすべき家郷の象徴として発見されることになる。

このように、「フランス」という求心的な国民国家の成立とともに、「ブルターニュ」という「地域」あるいは「ブルトン人」という「人種」が語りだされ、政治・経済的な状況との呼応の中で、その内実に変容していく。しかし、「頑迷」で「反抗的」で「荒々しい」ブルトンにせよ、「穏やか」で「保守的」で「優しい」ブルトンにせよ、そのステレオタイプの形成には「ブルターニュの風景」が寄与している。先の引用においてコルバンが触れていたように、「風景の構築」が「アイデンティティーの構築」に影響し、「風景表象」のありようが「アイデンティティーにまつわる重要な争点」となっていたのである。

4. ベルギー＝フランドルの風景

ところで、19世紀末の「ブルターニュ」をめぐる言説のありようは、この時代のフランス各地に生じた^{レジョナリスム}「地域主義」全般の傾向と無縁のものではない。それは、地域の固有性に対する覚醒をうながしつつも、フランスという国家の体制を根本から問い直すものではなかった。むしろ、パリから向けられる視線（それはツーリストや芸術家たちによって媒介される）を多分に意識しながら、地域の歴史・文化的な個性を価値づけ、これを通じて自分たちの生活世界に精神的な拠り所を見いだそうとするものであった。すなわち、^{レジョナリスム}地域主義は、国家体制に異議を申し立てて政治的に実質的な自立をめざす運動であるというよりも、文化的な独自性の発見とその評価の獲得に志向した象徴的な闘争であったといえることができる⁽⁸⁾。

そしてこのように、パリを中心とする象徴空間の中で「地域」の存在感が問われているという点では、政治体制としては独立国家であったベルギーも、ブルターニュやその他の「地方」と異なる地位を有するものではなかった。実際のところ、この「首都」^{パリ}を中心にして見るならば、西北のブルターニュと東北のベルギーとは左右対称の、したがって象徴的には相同的な位置にあり、エキゾチズムをもって眺めるに足るだけの距離と辺境性を担っていた。したがって、その「地方」に暮らす人々の「性格」をいかに認識し、その地の景観をいかに価値づけるのかという点においても、両者は類似した条件の下におかれていたのである。では、この時代にあって、「ベルギーの風景」はどのように言説化され、「類型化」されていたのだろうか。

この時、この文脈に即して考える限り、「ベルギー」とはすなわち「フランドル」のことであった、といっておそらく過言ではない。パリの人々が、幾分のエキゾチズムと否定しがたい優越の感情とともに「ベルギー」の地を想像してみる時、そこに浮かびあがってくるのは、「北方 Nord」の風景、すなわち低湿な平原の中に点在し寒風に晒される貧しい農村風景であり、運河を張りめぐらせその静かな水面に修道院のファサードが反映するブリュージュや、ゲントやアントワープといった中世都市の風景に他ならなかった。そしてベルギーの表現者たち（詩人や画家たち）も、この風景に自己の心情を投影し、作品に彩りを与える重要な要素としてこれを取り込みながら、固有の風土を「象徴資本」に転化しようと苦闘してきたのである。

（1）フランドルの農村の風景

ここでは、ベルギーの風景表象の典型的な事例を、農村と都市のそれぞれについて、文学作品の中から抜粋しておくことにしよう。まずは、サンボリスムの詩人E.ヴェラーレンの「平原 Les plaines」（1893年）である。少し長くなるが、全文を訳出しておく。

「平原」

物哀しく不安げな空の下に
里程標が
平原をとりまいて延びる
果てしなく雲の連なる
低くたれこめた空の下に
里程標が
続いていく 彼方へ

藁葺き屋根の上にそびえたつ、塔。
疲れきった人々は、小さな群れごとに
街から街をめぐりゆく

さまよい歩く人々も
その道と同じく、また古びている
平原から平原をめぐりゆく
昔からずっと、時をこえて
その人々の前に、あるいは後について
荷車の隊列は
集落の方へ、路地の方へと逸れていく
さんざ使い古した荷車は
衰れな叫び声をあげる
昼となく、夜となく
その車軸から 天空へ

これが平原、平原
果てしなく、息が切れるほどに

生垣にふちどられた 小さな畑

罅割れて、土地が裂けている
小さな畑、小さな農場
かたむいた戸口
藁葺き屋根も、雌牛たちも
風がびゅんと穴をあける

そのまわりに、緑のクローバーも、赤いウマゴヤシも
亜麻も、麦も、葉むらも、芽吹きも、ない
ずっと前から 稲妻にへし折られた 木が
すりへった戸口の前に 立っている
不幸の肖像のように

これが平原 青白い平原
いつまでも終わることなく、いつも同じ

その上をときおり
風は猛り狂い
空が打ちのめされて
割れるようだ
まっぶたつに
十一月は吼える 狼のように
森のどこかで 狂おしい夜に
凍てついた芝も葉も
風は叩いてゆく
沼の上を 小道の上を
そうして十字路の 闇の中に
陰鬱なキリストの大きく広げた腕が
さらにのびて、不意に、恐れに声をあげて
見失われた太陽に向っていくかのようだ

これが平原、平原
恐れと痛みだけがうねるところ

川は淀み、あるいは涸れ
流れはもう牧場まで届かない

用をなさぬ 泥炭の巨大な堤が
カーブをえがく
大地とともに、水も死んでいる
護送団のような小島たちのあいだを
まだ入り江の映し出された 海へ
貪欲な斧や槌が
おんぼろ船の衰れな
あばら骨をくだいている

これが平原，平原
不吉に，息が切れるほどに
これが平原，その狂気に
航跡を残して，鵜の群れが飛ぶ
死を叫びながら
北方の影と霧について
これが平原，平原
憎しみのようにくすんで長い
平原，終わりなき国
太陽は飢餓のように白く
孤独な川が，たまりに腐る
その水がめの中に，大地の古い心

（Verhaeren, *Poésie Complète* 2, p.81-85 より，鈴木訳）

のちに「ベルギーの国民的詩人 le poète national de la Belgique」とも称されることになるヴェラーレン⁽⁹⁾は、その作品の主題にしばしば祖国の風景を選んでいる。この時、都市であれ農村であれ、ヴェラーレンが作品に謳うベルギーの風景の大半は「フランドル」のそれであった。ここにあげた「平原」がその格好の一例を示している。

まずは景観を構成している「物質的要素」を列举してみよう。「果てしなく雲の連なる／低くたれこめた空」。「彼方へ」とつづいていく「里程標」。「藁葺き屋根」の農家と、その頭上に高くそびえたつ教会の「塔」。「生垣にふちどられた」「小さな（貧しき）畑」。吹き渡る「風」、凍りついた大地、「沼」、大きく蛇行する「川」（エスコー）、「影と霧」。その先に広がる「海」、やはり貧相な「船」…。取り揃えられている要素はどれも、「フランドルの風景」を完成させるのに必要なパズルのピースばかりである。

そして、この空間には見事に一貫した感情的色彩——気分——が投影されている。テキストにちりばめられた形容詞（句）を並べてみれば、それはおのずから浮かび上がってくる。「物哀しく不

安げな」,「低くたれこめた」,「疲れきった」,「使い古した」,「哀れな」,「罅割れた」,「かたむいた」,「へし折られた」,「すりへった」,「打ちのめされた」,「凍てついた」,「陰鬱な」,「用をなさぬ」,「不吉な」,「憎しみのようにくすんで長い」,「飢餓のような」,「孤独な」。ここにはまず、過ぎ去って取り戻しえない時間の感覚があり、その時の流れに磨耗し、疲弊した世界がある。それは、打ち捨てられ、陰鬱に沈み込んだ感情を映しだしている。そして、この単調な景色が、平原から海へ、つまりは南から北へとたどられている。詩人の視線は、さえぎるもののない平原の上を（吹きすさぶ風とともに）移動し、折々に目に留まるものを拾い上げながら、「これが平原」という確認をくりかえす。そして、そのリフレインの挙句に、よどんだ水のたまりをとらえ、そこに「大地の古い心」すなわちこの土地に宿る精神を見いだして終わる。

これが「フランドル」である。まぎれもなく、ヴェラーレンはこの土地の「原風景」を語っており、それを通じて、自己の——フランドルの人々の——「精神」を描きだそうとしている。確かに、作品中には、実質的に一人の人間の姿も語られない。しかし、この荒涼とした眺めは、そのまま「フラマンの魂」の形象である。そしてそれは、郷土を離れた詩人によって「再発見」されねばならない「精神」の拠り所でもある。

そして、詩人によって称揚されるこの「フランドルの農村」の姿は、同時代の画家たち（Th. V. ルイセルベルヘ⁽¹⁰⁾やJ. アンソール⁽¹¹⁾など）によって、絵画芸術の中でもくりかえし表象され、「エキゾチック・フランドル」の原型を構成していく。ここでは、20世紀の後半にいたって、シャンソン歌手J. ブレル⁽¹²⁾が歌い上げた「平らな国 Le plat pays」（1962年）の風景が、この定型を見事に反復するものであったことを確認しておこう。

「平らな国」

北海へ向かう、最後の曖昧な土地
砂の波が海のうねりを押しとどめ、
岩の波を潮が超えようとする
岩の波はいつまでも引き潮に心を委ねる
果てしなく押し寄せる霧とともに
東風とともに、その耐え忍ぶ声を聴け
平らな国、それが私の国

大聖堂だけが、山といえるほど高く
黒々とした鐘楼が競い合って昇るマストのよう
その先で石の悪魔が雲をつかみとろうとする
時の波だけが、ただひとつの旅
ただ夕べの挨拶をかわすだけの雨の道

西風とともに、その乞い求める声を聴け
平らな国、それが私の国

運河が隠れてしまうほどの低い空
へりくだっているような低い空
運河が隠れてしまうほどの低い空
もういいからって言ってあげたいような低い空
引き裂かれようとしている北風とともに、
北風とともに、そのきしみあげる声を聴け
平らな国、それが私の国

エスコー川を下るイタリアからの風とともに
マルゴーとなったブロンドのフリーダ⁽¹³⁾とともに
十一月の子どもらが戻ってくる五月に
草原がけむり、ふるえる七月に
風が麦の穂を抜けて、風が笑いさざめく時に
南風の時に、その歌う声を聴け
平らな国、それが私の国
(歌詞は http://www.frmusique.ru/texts/b/brel_jacques/platpays.htm より。鈴木訳)

（2）フランドルの都市の風景

他方、「フランドル」の都市の風景については、何よりもまず、G.ローデンバックの『死の都ブリュージュ *Bruges-La-Morte*』をあげておかねばならない。サンボリスムの詩人として、すでにフランスにおいて一定の評価を受けていたローデンバック⁽¹⁴⁾が、その出自のイメージを前面に打ち出すことによって文学的名声を確かなものにしたこの小説には、フランドルの中世都市ブリュージュの景観がふんだんに描きこまれている。例えば、

その夕刻、気の赴くままに歩いていると、かつてないほどに陰鬱な思い出に取りつかれた。その思い出は、橋の下から浮かぶように出てきた。眼には見えない水源から滲み出してきたかのようないくつもの人の顔が、橋の表で悲しみの涙を流していた。死の名残^{なごり}が、扉を閉ざした家や、断末魔の苦悶に曇った眼を思わせる窓ガラス、水面に喪章の階段みtainな姿を映している切妻屋根から漂っていた。彼は、^{ケ・ヴェール}緑河岸通り、^{ケ・ミロワール}鏡河岸通り沿いに歩き、^{ボン・ド・ムーラン}風車橋や、ポプラ並木のある侘びしげな郊外に足を向けた。そして、どこへ行っても、頭上には雨の冷たい滴が降り落ち、葬儀の際に赦禱のために振り撒かれる灌水器の水のように、教区の鐘の、弱い心を刺すような音色が降りかかってきた。(Rodenbach 1892=2005 : 20)

この風景をまなざす主人公（＝視点人物）は、愛する妻と死に別れ、悲しみにくれる男（ユーグ）である。彼はブリュージュの街角で、妻の面影を瓜二つに写す女（ジャヌ）に出会い、その女との関係に溺れ、ついには彼女を絞殺してしまうにいたる。自省心を失い、悲劇的な結末へとつき進んでいくこの物語の背景には、古都の景観が書き込まれ、あたかも街が、意志をもってあやつっているかのように、人の心に浸透し、その行動を導いていく。

ローデンバックは、その「緒言」においてすでに、この作品では「都市のイメージを喚起すること」こそが求められていたのだと告白している。

ブリュージュは、その風光と鐘の音を道具立てとして使いながら、人々を思うがままに感化していく。

とりわけ示しておきたかったのは、登場人物の行動に、ある方向性を与えるものとしての都市、単に背景画として、いくらか勝手気ままに選ばれた描写の主題としてではなく、この書物の結末にさえかわりをもつような都市の風景である。

かくして、ブリュージュの景観という舞台装置が、物語の大詰めに向かう動きを手助けしているからには、そうした情景を、本書でも風景写真として再現し、挿入しておくことが肝要であった。河岸、人気のない街路、古びた住居、運河、ベギン会の修道女たち、教会堂、信仰のこもった金銀細工の品々、鐘楼といった情景を。

本書を読む人が、この都市の存在と影響力に支配され、水の魅力に親しんで感化され、読み進むにつれて、高い搭の影をいくつも順繰りに感じ取っていただけるように。(ibid. : 8-9)

ブリュージュの景観を構成する要素が何であるのかについては、すでにこの作家自らの解説が明らかにしている。それは、「河岸、人気のない街路、古びた住居、運河、ベギン会の修道女たち、教会堂、信仰のこもった金銀細工の品々、鐘楼」、いくつもの「高い搭」、そして「水」である。

ただし、それらの「物」たちは、一つひとつがくっきりとした形をもって現れるのではなく、いつまでも晴れない霧の中で、あるいは降りつづく雨の中で、その輪郭を失い、運河の水面に反映を増殖させ、たがいの似姿の中で共鳴しあい、浸透しあい、混沌としたひとつの夢想でもあるかのように浮かび上がってくる。様々な色彩が曖昧に溶け合い、全体として立ち現れるのは常に「灰色」の風景である。

当地では、風土の雰囲気醸す奇跡によって、さまざまな事象が互いに浸透し合って、いかなるものか定かではないのだが、空中に何らかの化学反応が起こり、強烈すぎる色は中庸化され、ひとつのまとまった夢想、というよりは灰色の半睡状態の混沌へと導かれていく。

それはまるで、霧がいつまでも晴れないでいるかのようであり、北国の空のどんよりとした陽光、河岸の花崗岩、降り止まない雨、鐘の音の節回しやらが合わさって、空気の色合いに影響を及ぼしていたのだ——それにまた、老いさらばえたこの街では、過ぎ去った時が積もらせた死灰や、歳月という砂時計の塵が溜まって重なり、あらゆるものにその沈黙が働きかけをしているかのようであった。(ibid. :

51)

そして、この風景は、やはり時の流れの中に位置づけられることによって、象徴的な意味を獲得する。かつては海洋貿易の基地として栄えたこの街は、いまや砂に埋もれ、海から遠く取り残されている。その静謐あるいは沈黙は、作品の表題にも示されるように、「死」のイメージに重ねあわされる。そして、主人公・ユグの目には、「街」そのものが「亡き妻」の存在と等価なものになっていくのである。

ブリュージュは彼の亡き妻そのものだった。そして、亡き妻こそブリュージュだった。すべては似通った運命の下で、ひとつのものに合体したのだ。それこそが死の都ブリュージュだったのであり、海が激しく動悸を打つことがなくなった時に、運河の動脈は冷たくなって、石造りの河岸に囲まれて、街も死の眠りへと導かれたのだ。(ibid : 20)

街は、こうした隠喩的な照応関係を通じて、主人公の心に働きかけ、その内面へと浸透し、しだいに「街」と「人」とを分かち境界線は曖昧なものになっていく。

ユグは、自分の心が少しずつ、この灰色の感化を受け始めていると感じていた。その沈黙の広がり、通る人としていない虚しさが伝播していくに任せていた。(ibid. : 78)

ああ！冬の夕暮れ時の、そんなブリュージュは！

街は、再びユグに影響を及ぼし始めていた。まんじりともしない運河の沈黙の教え。その静けさゆえに、運河には、高貴な白鳥が姿を見せるのだ。寡黙な運河は、忍従の模範を示し、どんなときでも視界の果てにそびえるノートル・ダムや、サン・ソーヴールの高い鐘楼からは、とりわけ信仰と禁欲への勧めが降り落ちてくる。(ibid. : 81)

こうして『死の都ブリュージュ』においては、人の心と都市の風景は混然となり、やがてひとつのものとなる。亡き妻と生きている女の「類似」（生き写し）によって発動し、ひとつの死からやがてもうひとつの死へと導かれていくという物語の説得力もまた、この都市の「影響力」に依存している。一人の人間の死が、その似姿（隠喩的な相同性）によって都市の風景に引き写され、その街の化身でもあるかのように、死んだ妻に瓜二つの女が現れる。しかし、類似したものとりちがえによってはじまる性愛の物語は、やがて、街がその錯誤への制裁を求めたかのように、意図されざる「殺人」を呼び起こして終わる。

このテキストにおいて、ローデンバックは「ブリュージュ」を象徴的空間へと変容させているといえるだろう。そこでは、エキゾチックな「死の都」のイメージが、「メラコンリー、孤独、神秘主義、デカダンス、死の抑圧といった時代の雰囲気」を体現する『神話』的舞台」（河原2006 :

212-213)として最大限に活用されている。パリの読者たちが請い求める「神秘的で頹廢的な物語」の背景として、文字通り絵に描いたような「フランドルの風景」が呼び起こされる。そして、その空間を自己の精神的世界として語りうる資質が、「北方の詩人」の徴として価値づけられる。フランドルの都市空間は、画趣に富む風景としてパリの読者に向けてさしだされ、これを語る作家の出自の辺境性が、フランス文学の場において「資本」へと転化されるのである。『死の都ブリュージュ』は、その戦略の典型的な成功例を示している。

そして、ここでもまた、同様の表象構築が、文学だけではなく、絵画の領域でも並行的に進行する。例えば、この小説にも挿絵を提供したF.クノッフ⁽¹⁵⁾が、フランドルの都市（とりわけブリュージュ）を、サンボリスムの精神にふさわしい、神秘的な静謐に満たされた世界として描きだしていくのである。

5. 対照項としての「フランドル」——ワロンの風景へ

フランドルの景観は、農村であれ都市であれ、パリを中心とするフランス文学・芸術の場において、多分のエキゾチズムをはらんで流通させることのできる象徴的資本の源泉であった。とりわけ、「サンボリスム」という新しい美学が台頭し、その神秘主義的な思想的傾向が「北方性」と親和的なものとしてイメージされ、したがって「ベルギー人」の気質に通じ合うものであるという「神話」が息づいていた時代には、霧にかすみ、水にとりかこまれ、薄暗がりの中にすべてのものの輪郭が曖昧に溶けていくフランドルの空間が、その芸術や文学の格好の主題となり、また背景となった。

平原の水平性と、聳え立つ鐘楼の垂直性。

静かな運河の水と、ゆるやかに蛇行する大河の水。

信仰に篤く質実な生活を送る農民たちと、敬虔な祈りをささげる修道女たち。

吹きすさぶ風と、その力を受けて回る風車。

果てしなくつづく草原と、その先に広がる海岸の砂丘。

その海（北海）に乗り出していく貧しき漁民たち。

こうした一連の要素によって構成された「ミスティック・フランドル」、「エキゾチック・フランドル」の風景が、19世紀末の「ベルギー文学のルネッサンス」を背景から支えている。「フランドル」出身の作家たち、つまりその物質的・地理的空間をみずからの精神的風土として請求することのできる者たちにとって、「風景」は、出自の悪条件を「豊かな資源」へと転換していく格好の回路であったといえる。

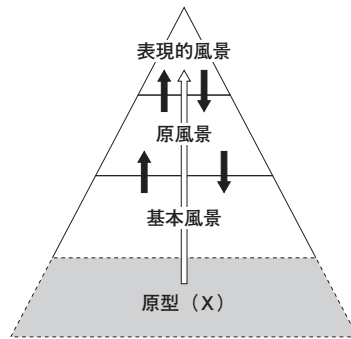
そして同じ時代に、「ワロン」の若者たちが、「ベルギー人」としての同一性を拒否し、「フランドル」とは一線を画した自分たちの「地域」を語ろうとする時、暗黙のうちにであれ明示的にであれ、対照の項におかなければならなかったものもまた、この「フランドルの風景」であった。では、同様にパリの視線を意識しながら、辺境の出自を「価値づけられたアイデンティティ」に転化していこうとする時、彼らはどのような風景を語ることができたのか。次章では、『ワロニー』に描かれた「ワロンの大地」の姿をたどっていくことにしよう。

【注】

- (1) イタリアの詩人フランチェスコ・ペトラルカ (Francesco Petrarca, 1304-74) が、アヴィニョンの北東にそびえるヴァントゥー山に登ったのは1336年4月26日のことである。彼はこの時の登攀の記録を、後年になって、アウグスティノ会士ディオニジ・ダ・ボルゴ＝サン＝セポルクロにあてた書簡として残している。このペトラルカの登山は、「ただ、有名な高山の頂を見てみたい」という「なんら実用的な動機をもたぬ、いわば無動機の動機」ゆえのものであったという点で、「最初の近代的な登山」ともいわれる。と同時に、自然に対する「美的感性や知的関心」が、「自己の内面へと見ひらかれたまなざし」と強く結びついていた。実際のところペトラルカは、山上からの眺めに感嘆するうちに、なぜか「アウグスティヌスの『告白』を読んでみたくなり」、片時も手離さずにもっていたその書物を開いている。そして、「魂のほかにはなんら感嘆すべきものはなく、魂の偉大さにくらべれば何ものも偉大ではない」ということをとくに学んでおくべきであった、と語る。そこから彼は、「山を見ることには飽きてしまって」、「内なる眼」を自分自身へとふりむけていく。書簡集の編者である近藤恒一が述べているように、ペトラルカにおいて、「自然の再発見と、人間としての自己の再発見とは、根底においては一つに結びついていたのである」(『ルネサンス書簡集』, 訳者による解説, p.59)。
- (2) 明治20年代の日本において「国文学」の成立と同時に「風景の発見」がなされたとする柄谷行人もまた、「風景」の成立と「内面」のそれとの同時性を語っている。柄谷によれば、「風景とは一つの認識的な布置であり、いったんそれができあがるやいなや、その起源も隠蔽されてしまう」(柄谷1980=1988: 24) ものであるが、その成立のためには「周囲の外的な世界に無関心であるような『内的人間』inner man」が登場しなければならない。「風景がいったん眼に見えるようになるやいなや、それははじめから外にあるようにみえる。ひとびとはそのような風景を模写しはじめる。それをリアリズムとよぶならば、実は、それはロマン派的な転倒の中で生じたのである。近代文学のリアリズムは、明らかに風景のなかで確立する。なぜならリアリズムによって描写されるものは、風景または風景としての人間——平凡な人間——であるが、そのような風景ははじめから外にあるのではなく、『人間から疎遠化された風景としての風景』として見出されなければならないからである」(ibid.: 34)。
- (3) 木岡自身は一方で、風景を構成する諸相を空間的な構造の中にとらえることを提唱しながらも、他方では、「原風景」の成立以前に「基本風景」が〈沈黙〉のうちに生きられているような段階を、実体的に想定しているように思われる。例えば彼は次のようにいう。「世界が隠れつつ動いているかぎり、主体の日常的実践は安定相のもとに営まれている。そのとき世界内存在は、〈沈黙〉のうちに安らいでいる。そこに繰り広げられるのは、いまだ〈表現〉の契機に与らない無言の風景である。日常経験の大半は、どこまでも沈黙のうちなる基本風景においてある」(木岡2007: 102)。この段階において、人々が、「日常的な沈黙の実践において」その空間的世界を生きていることは確かであるとしても、この空間的经验にまで「風景」という言葉をあてがってしまうと、この概念の輪郭をみずからとりくずすことになる。表現(語り)に先立つ空間的经验を「基本風景」と呼びうるのは、その表現によって「風景」が生起した時点で、なお「表現=表象」の秩序には還元しきれ

ない基層的な位相があることを示すからではないだろうか。時間的に先行する一段階として、「基本風景」の経験を実体的に語るべきではないように思われる。

- (4) 木岡は、風景経験の諸相の基底に「風景以前の原型 (X)」を想定した上で、「基本風景」「原風景」「表現的风景」の三層を、下図のような階層的構造としてとらえている。



(木岡2007:174)

- (5) フロベールもまた、『ブルターニュ紀行』において、風景の中庸的なバランスと調和こそが「フランス」であると語っている。「トゥールまでの街道は本当に美しい。田園は広々として豊かで、見るからに肥沃で健やかであり、ノルマンディーの鬱蒼と繁茂する樹木も、南フランスの鋭い光もここにはない。アーケードのように道を覆い尽くす木々の下を通り、あるいはまた、村や鐘楼があちらこちらで彩りを添える広大な牧草地を抜けていく。そして、モン・ルイからはずっとロワール河に沿って進み、その間、丘の頂に立つ城、麦畑と隣り合うぶどう畑、ポプラの冠を戴き、草の総飾りを付けた細長い島——こうしたものが、次から次と絶え間なく続き、繰り返して現れる。風は生暖かく、快感をもたらさない。太陽は穏やかで、灼熱を感じさせない。要するに、景色はどれをとってもきれいで、単調な中にも変化があり、軽やかで、優美である。が、その美しさは、愛撫することはあっても心を虜とりこにすることはなく、魅了はしても誘惑はしない。一言で言えば、その美しさに備わっているのは、偉大さよりも良識であり、詩よりも才気なのである。そしてこれがフランスというもののなのだ」(Flaubert1987=2007: 38-39)。

- (6) ここでは、「正統王朝派」のイデオロギと結びつきながら19世紀末のフランスにおいて成立した狭義の「レジョナリスム」を「地域主義」と表記する。

- (7) 「ふくろう党 La Chouannerie」の反乱とは、ブルターニュ、メーヌ、ノルマンディ地方を中心に起こった反革命運動を指す。小規模な集団によるゲリラ戦によって共和国と戦った。革命政府によるカトリック教会と聖職者の迫害に反発していた西部地方の農民たちが、1792年の「30万人動員令」をきっかけに蜂起したところにはじまる。1795年までが第一期。1796年が第二期。1797年から1801年までが、第三期の蜂起と呼ばれる。

- (8) 原型は、ブルターニュの地域主義的な運動が、ラディカルな民族主義的運動に展開しなかった理由を、次のように論じている。「言語がアイデンティティの自覚の大きな要素を構成する地域的な政治運動は、アイルランドでもまたバスクやカタルーニャでも民族主義の形をとる。これは1848年

革命以降のヨーロッパ民族主義潮流の延長線上に考えることができるが、ブルターニュの場合には、自らの地域独自の民族としてのアイデンティティの自覚はあっても、それがただちに民族運動にはつながらない。おそらくそれは、知識人たちが民族主義的な自覚をもつ時点で、民衆レベルではフランスへの文化的統合が進んでいたためである。(…) 13世紀からブルターニュのフランス文化圏への統合が開始されていた。5世紀にわたるゆるやかな統合化の後、19世紀にはその傾向は加速化していた。1830年代以降の『われらが祖先ガリア人』意識を植え込む大衆のイデオロギー、1850年代以降の鉄道による市場統合、1880年代以降の徹底したフランス語化教育。こうした幾重もの統合化が、民族主義的政治運動の登場を阻止したのである」(原2003: 200-201)。

- (9) エミール・ヴェラーレン (Emile Verhaeren 1855-1916) は、エスコー川に面した小さな町シン＝タモンズ (メッヒェレンの西、アントワープ州の西南端) で、フラマン・フランコフォンの中産階級の家族に生まれる。ゲントのコレージュでローデンバックらとともに学んだ後、ルーヴァン大学で法学を修める。エドモン・ピカールのもとで、弁護士実習生をつとめながら、文学者、芸術家たちとの親交を深めていく。『若きベルギー』や『近代芸術』に文学批評・美術批評を執筆。J. アンソールをはじめとする若き画家たちに対する公衆の関心を喚起していく。同時に精力的に詩作を展開し、最初の詩集『フランドルの女たち *Les Flamandes*』を1883年に、つづけて『修道士たち *Les Moines*』を1886年に発表するも、その後健康状態の悪化とあいまって、精神的な危機を迎える。その中で、『夜 *Les Soirs*』(1888年)、『瓦解 *Les Débâcles*』(1888年)、『黒い炎 *Les Flambeaux noirs*』(1891年) を刊行。1891年、リエージュ出身の女性マルト・マッサンと結婚。『暁の時 *Les Heures Claires*』(1896年)、『午後の時 *Les Heures d'Après-midi*』(1905年)、『夜の時 *Les Heures du Soir*』(1911年) を刊行。1899年パリへ移り住む。世紀の転換点までには、国際的な名声を得るにいたる。1916年11月27日、ルーアンの駅で線路に転落し、汽車に轢かれ死去。1955年、『アルマナック・アシェット *Almanach Hachette*』は、「エミール・ヴェラーレン ベルギーの国民的詩人」と題してこの詩人の生涯を振り返っている。
- (10) テオフィル・ヴァン・ルイセルベルヘ (Théophile Van Rysselberghe 1862-1926) はゲント生まれの画家。初期は陰鬱な色調の写実主義的風景画を描いていたが、やがてスーラの点描主義などに影響を受け、印象派の作風へと転換。1883年、写実主義グループ「飛躍 *L'Essor*」に参加。次いで「二十人会 *Les XX*」の創設メンバーとなる。フランドルの低湿な土地における「水」と「樹木」を主題とした風景画を数多く描き、「ベルギーの風景」の構築に大きく寄与している。
- (11) ジェームズ・アンソール (James Ensor 1860-1949)。ベルギーの港町オステンドに生まれる。その生涯の中で何度となくスタイルを変え、独自の風刺的な作風を構築するに至ったアンソールは、単一のラベルで分類することの困難な画家である。しかし彼は、仮面を多く用いたアレゴリカルで魔術的な作品も含めて、やはり「フランドル」の出自を「芸術的個性」の徴として打ちだそうとした芸術家であった。その中で、特に1880年代から1900年前後までは、生地オステンドやその周辺の田園の風景を数多く描いている (例えば、「オステンドの灯台」1885年、「マリア教会の遠望」1896年、「マリア教会の眺め」1901年)。そこには、北海に向かう海岸や、平原の中に教会の塔が屹立する「フランドルの平原」を見ることができる。

- (12) ジャック・ブレル (Jacques Brel 1929-1978)。ブリュッセル出身のシャンソン歌手、作曲家。1957年『愛しかない時に Quand on n'a que l'amour』で人気を獲得。その後『平らな国 Le Plat Pays』、『ブルジョア Les Bourgeois』、『ジェフ Jef』、『アムステルダム Amsterdam』、『すぐに行く J'arrive』などのヒット曲を生み出す。「北方」の景観や情感を盛り込んだ歌詞と、ブリュッセルのアクセントを強調する独自の語り口や歌いまわしによって、パリのオーディエンスに向けて「ベルギー人」を演じつつ、その地位を築く。大衆音楽の場においてブレルのとった戦略は、19世紀末にベルギー（フランドル）の作家たちが示した姿勢と相同的なものである。
- (13) 「マルゴーとなったブロンドのフリーダ」。「フリーダ」と「マルゴー」が何を意味するのかについて定説はない。しかし、ひとつの可能な解釈として、「ブロンドのフリーダ Frida la Blonde」が「フランドルの女」を、「マルゴー Margot」が「イタリアの女」を代表し、ベルギー＝フランドルに多くのイタリア人が流れ込み、この地に南方的・ラテン的な気質を呼び込んでいることが暗示されていると見ることもできる。そうであるとすれば、北方的・ゲルマン的なものと、ラテン的なものとの融合が「ベルギー」を形作るという言説の反復がここにも見られることになる。
- (http://forum.aufeminin.com/forum/poesie 参照)
- (14) ジョルジュ・ローデンバック (Georges Rodenbach 1855-1898) は、ベルギー西部の街トゥルネーに生まれるが、生後まもなく、家族とともにアントワープに移り住み、この街で少年・青年時代を過ごす。コレージュ・サント＝バルブを卒業後、アントワープ大学に進み、法学を修めるものの、早くから文学を志向し、芸術家たちのグループと親交をもつ。卒業後は短期間パリに滞在（1878年10月～79年7月）。ベルギーに帰国後、執筆活動を展開し、『若きベルギー』にも寄稿を重ねる（1881年～87年）。しだいに自然主義の頸木を脱して新しい形式を模索していく。1888年、『ジュール・ド・ブリュッセル』の特派員としてパリへ移住。マラルメ、ヴェルレーヌ、エドモン・ド・ゴンクール、アルフォンス・ドーデなどと交友関係をもつ。同年、『フィガロ』に、フランドルの都市を語る文章を掲載しはじめる。1892年『死の都ブリュージュ』を発表。サンボリスム小説として成功をおさめる。その後も、『カリヨン奏者 Callionneur』(1897)などの作品を刊行するが、1898年盲腸炎のために死亡（43歳）。(Gorceix 2006 参照)
- (15) フェルナン・クノッフ (Fernand Khnopff 1858-1921)。フランドルのグランド・ブルジョアジーの家に生まれたクノッフは、その少年時代（1859-64）をブリュージュですごしている。ブリュッセル自由大学法学部に進むものの、文学と芸術にひかれ、やがてサヴィエ・メルリのアトリエに通うようになる。1876年、ブリュッセル・王立芸術アカデミーに入学。しばしばパリに滞在し、そこでギュスターヴ・モローの作品に出会う。1883年、「二十人会」に創設メンバーとして参加。ベルギーにおけるサンボリスム絵画の中心的な担い手となっていく。M.メーテルリンクの『ペレアスとメリザンド』をはじめ、同時代の文学作品の挿画も手がける。G.ローデンバックの『死の都ブリュージュ』の挿絵は、この都市の風景をサンボリスム小説の舞台として価値づけ、印象づける上で、大きな貢献をなしている。(Hauptman 2007 参照)

【参考文献】

- 安彦一恵・佐藤康邦 (編) 2002 『風景の哲学』, ナカニシヤ出版.
- Appleton, Jay 1996 *The Experience of Landscape*, John Wiley & Sons (West Sussex). (菅野弘久訳『風景の経験 景観の美について』, 法政大学出版局, 2005年).
- Bermingham, Ann 1994 System, Order, and Abstraction, The Politics of English Landscape Drawing around 1795, in Mitchell, W. J. T. (ed.) 1994 *Landscape and Power*, University of Chicago Press (Chicago and London).
- Bertho, Catherine 1980 L'Invention de la Bretagne, genèse sociale d'un stéréotype, *Acte de la recherche en sciences sociales*. (35) Les Editions de Minuit (Paris).
- Berque, Augustin (篠田勝英訳) 1990 『日本の風景・西欧の風景』, 講談社新書.
- Boukoumié, Arlette et Trivisani-Moreau, Isabelle (éds.) 2005 *Le Génie du lieu, Des paysages en littérature*, Imago (Paris).
- Corbin, Alain 1998 *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot, sur les traces d'un inconnu 1798-1876*, Flammarion (Paris). (渡辺響子訳『記録を残さなかった男の歴史—ある木靴職人の世界 1798-1876』, 藤原書店, 1999年).
- Corbin, Alain et Lebrun, Jean 2001 *L'Homme dans le paysage*, Textuel (Paris). (小倉孝誠訳『風景と人間』, 藤原書店, 2002年).
- Cauquelin, Anne 2000 *L'Invention du paysage*, PUF (Paris).
- de Girardin, René-Louis, 1992 *De la Composition des Paysages*, Champ Vallon (Seyssel).
- Demartini, Anne-Emmanuelle et Kalifa, Dominique (eds.) 2005 *Imaginaires et sensibilités au XIX^e siècle, Etudes pour Alain Corbin*, Creaphis (Paris).
- Desportes, Marc 2005 *Paysages en mouvement*, Gallimard (Paris).
- Flaubert, Gustave et Du Camp, Maxime 1987 *Par les champs et par les grèves*, Librairie Droz (Geneve). (渡辺仁訳『ブルターニュ紀行 野を越え, 浜を越え』, 新評論, 2007年).
- Frickx, Robert et Gullentops, David 1994 *Le Paysage urbain dans les Lettres françaises de Belgique*, Vubpress (Bruxelles).
- Gorceix, Paul 2006 *Georges Rodenbach*, Editions Champion (Paris).
- 原 聖 2003 『〈民俗起源〉の精神史 ブルターニュとフランス近代』, 岩波書店.
- Hauptman, William 2007 *La Belgique dévoilée, de l'impressionisme à l'expressionisme (le catalogue de l'exposition à Lausanne, du 25 janvier au 28 mai 2007)*, Fondation de l'Hermitage (Lausanne).
- Helsing, Elizabeth 1994 Turner and the Representation, in Mitchell, W. J. T. (ed.) 1994 *Landscape and Power*, University of Chicago Press (Chicago and London).
- 加藤典洋 1990 『日本風景論』, 講談社 (→講談社文庫, 『日本風景論』, 2000年).
- 柄谷行人 1980 『日本近代文学の起源』, 講談社 (→講談社文庫, 『日本近代文学の起源』, 1988年).
- 柏木智雄・倉石信乃・新畑泰秀 2003 『明るい窓: 風景表現の近代』, 大修館書店.
- 木岡伸夫 2007 『風景の論理 沈黙から語りへ』, 世界思想社.

- 越 宏一 2004 『ヨーロッパ美術史講義 風景画の出現』, 岩波書店.
- 松原隆一郎・荒山正彦・佐藤健二・若林幹夫・安彦一恵 2004 『〈景観〉を再考する』, 青弓社.
- Mitchell, W. J. T. 1994 *Landscape and Power*, University of Chicago Press (Chicago and London).
- Mottet, Jean (éd.) 2002 *L'Arbre dans le paysage*, Champ Vallon (Seyssel).
- Petrarca, Francisci (近藤恒一編訳) 1989 『ルネサンス書簡集』, 岩波書店 (岩波文庫).
- Pirotte, Arnaud 1997 *L'apport des courants régionalistes et dialectaux au mouvement wallon naissant, une enquête dans les publications d'action wallonne de 1890 à 1914*. Editions Peeters (Louvain).
- 1999 Une identité paysagère? Les opinions de la mouvance militante wallonne au premier quart du XX^e siècle, Dans Lic Courtois et Jean Pirotte (éds.) *Les Lieux de la mémoire wallonne*, Louvain-la-Neuve.
- Relp, Edward 1999 *Place and Placelessness*, Pion Limited. (高野・阿部・石山訳『場所の現象学 没場所性を越えて』, ちくま学芸文庫, 1999年).
- Ritter, Joachim 1963 Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, in *Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster*, Heft 54, Münster. (藤野寛訳「風景—近代社会における美的なものの機能をめぐって—」, 安彦・佐藤(編)『風景の哲学』, ナカニシヤ出版, 2002年).
- Rodenbach, Georges 1892 *Bruges-La-Morte* (高橋洋一訳「死の都ブリュージュ」, 『ローデンバック集成』, 筑摩書房, 2005年).
- Schama, Simon 1995 *Landscape and Memory*, HarperCollins. (高山・梶訳『風景と記憶』, 河出書房新社, 2005年).
- Schivelbush, Wolfgang 1979 *The Railway Journey, Trains and Travel in the 19th Century*, Urizen Books (New York). (加藤二郎訳『鉄道旅行の歴史 19世紀における空間と時間の工業化』, 法政大学出版局, 1982年).
- 柴田陽弘(編) 2006 『風景の研究』, 慶應義塾大学出版会.
- 志賀重昂 1917 『日本風景論』(→『日本風景論』, 岩波文庫, 1995年).
- Simmel Georg 1913 Philosophie der Landschaft, (杉野正訳「風景の哲学」, 『ジンメル著作集12 橋と扉』, 白水社).
- 滝波章弘 2005 『遠い風景 ツーリズムの視線』, 京都大学出版会.
- Thiesse, Anne-Marie 1991 *Écrire la France, le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre Belle Époque et la Libération*, PUF (Paris).
- 2001 *Créations des identités nationales, Europe XVII^e-XX^e siècle*. Seuil (Paris)
- 東京新聞 1993 『ゴッガンとポン＝タヴァン派展』, 東京新聞.
- 富山和子 2005 『日本の風景を読む』, NTT出版.
- 内田隆三 2002 『国土論』, 筑摩書房.
- Urry, John 1990 *The Tourist Gaze, Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Sage (London). (加太宏邦訳『観光のまなざし 現代社会におけるレジャーと旅行』, 法政大学出版局, 1995年).